

GUGUCHACHIS y Fetiches de Fertilidad



GUGUCHACHIS Y
FETICHES DE FERTILIDAD

Dirección Editorial:

Aguilar Drozco Mike

Artista:

Joselito Otáñez Balseca

"Guguchachis y Fetiches de Fertilidad"

Diseño Gráfico

Aguilar Antonio

Diagramación

Aguilar Antonio/Rodríguez Jorge

Fotografía

Aguilar Antonio/ Joselito Otáñez

Dirección del concepto Gráfico

Aguilar Drozco Mike

Portada: Aguilar Antonio

Universidad Técnica de Cotopaxi

Ing. MBA. Fabricio Tinajero

Facultad de Ciencias Humanas y Educación

Ing. Mgs. Ricardo Ureña

Carrera de Ingeniería en Diseño Gráfico

Ms. C. Ximena Parra

© 2019

Latacunga-Cotopaxi



Carrera de
Diseño Gráfico

GUGUCHACHIS Y
FETICHES DE FERTILIDAD



El presente trabajo editorial tiene como objetivo la puesta en el valor de las obras realizada por el artista Cotopaxense Joselito Otáñez [Pujilí, 1974], a través de la creación de un catálogo que recopila las colecciones de piezas de cerámica denominadas “Guguchachis” [2002] y “Fetiches de Fertilidad” [2007]. De esta forma, se espera dar a conocer a un público más amplio la labor realizada en los dieciséis años de trayectoria de un artista alejado de los circuitos hegemónicos del arte contemporáneo ecuatoriano, tradicionalmente centralizados en la ciudad capital. Así, la edición de este catálogo puede ser pensada como una estrategia de resistencia que busca subvertir la dicotomía centro-periferia que domina la escena artística nacional, para trasladar el foco de atención al ámbito regional, como mecanismo de revalorización del arte contemporáneo Cotopaxense; esto en consonancia con las obras mismas del artista, que pone en diálogo dos tradiciones artísticas de raíces históricas opuestas, pero encontradas desde las relaciones de poder y dominación desatadas a partir de la conquista: el arte precolombino y el arte occidental.

Se hace indispensable, entonces, la revitalización de las obras de Otáñez para, a través de un medio impreso, trascender las limitaciones espacio-temporales que posee el ámbito expositivo, destinado al desmantelamiento y la anulación, para

ofrecer al espectador una relectura de las obras, en un formato bidimensional que pretende convertirse a futuro en un documento que dé cuenta de la trayectoria de este polifacético artista Cotopaxense, quién en la actualidad debate su actividad académica entre la reflexión sobre el arte, el diseño y la acción política.

La Universidad Técnica de Cotopaxi y la carrera de Diseño Gráfico, en trabajo conjunto entre el artista, estudiantes y académicos/as, ofrecen a ustedes una propuesta de diseño editorial que rompe con la estructura tradicional del catálogo de arte; en donde las piezas museológicas se despliegan en composiciones fotográficas que juegan con el caos y quebrantan el orden impuesto por la organización reticular. De esta forma se pretende un diálogo entre dos lenguajes de raigambre común –el arte y el diseño– que se complementan y retroalimentan para, a través de sus propios términos, exaltar el carácter lúdico de una obra desacralizada en la totalidad de sus medios de exhibición, en coherencia con la propuesta conceptual del artista. Dentro de la concepción de este catálogo, el diseño se convierte en una estrategia curatorial per se, que dota a la obra de una nueva mirada para acercarla a los públicos desde una perspectiva fresca y dinámica, a través de un ejercicio proyectual arriesgado que recoge –a la vez que desafía– los preceptos académicos del diseño contemporáneo.

Jeannette Realpe Castillo



GUGUCHACHIS

GUGUCHACHIS

de “gugu” y de “chachis” [tautologías arqueológicas]

**Fragmento adaptado de la Nota
Introductoria de “Los Guguchachis”,
Tomo 1.**

Por: Ana Rodríguez

Esta muestra presentada por Otáñez requeriría ser introducida por un estudio largo y profundo sobre el valor artístico y cultural de las piezas aquí mostradas.

Sabemos a partir de estudios realizados, que la producción cultural objetual de los Guguchachis — en zonas predominantes — se han caracterizado por ser muy cuidadas en registros, sobre todo en períodos o edades determinantes como son la Edad Formalista o Modernidad y la Edad Relativista o Posmodernidad¹. Sin embargo, nuevas lecturas de esa producción, permiten decir que las fronteras entre esas edades son muy difíciles de establecer, ya que datos políticos, religiosos y culturales descubiertos —en el análisis de las mismas piezas — permiten recuperar valores no siempre considerados, y

sobretudo, han sugerido la existencia de una tradición que encuentra, sus orígenes mucho antes de los períodos referenciales ya citados. La innovación en este sentido dejaría entender que, a diferencia de lo que se pensaba que era una tradición estética o puramente formalista, el recorrido por estas piezas, debe tomar en cuenta una evolución conceptual en la que la tradición de producción guguchachi no deja de ser autorreferencial —es decir, que toma en cuenta explícitamente producciones anteriores del mismo campo— para producir otros discursos, diferentemente políticos. Mucho es el peligro entonces, que corren estas piezas, al ser presentadas aquí de este modo, de caer en una pura valoración estética que ignore sus usos y procedencias dentro del contexto específico para el

cual fueron creadas.

La manipulación simbólica de esas obras maestras implica problemas centrales y complejos: la recuperación analítica del gesto de la tradición — de la risita que provoca la desacralización de los sagrados — a los problemas planteados a los campos disciplinarios de fronteras borrosas.

1 peligro 1: Dejar de imaginarse a un equipo de científicos de “Gugulandia” inspeccionando la obra y auditoriándola para ubicarla en un museo o un espacio de absorción de alternativos.

Peligro 2: El humor provocado por el ridículo «estético» del anacronismo construye superficies. Esas superficies o imágenes no podrían ser literales, es decir que de revelar el gesto -el de modelar una arcilla, por ejemplo- que se construye a pesar de los desfases temporales. El espacio de la plástica no es el de la transcripción literal del discurso constructor de Identidades o el de la constatación de los mecanismos de hibridación.

Peligro 3: Eso parecería volverse una receta. No se escapa a la receta por la manualidad. La manualidad no hace la pieza única. La pieza única no define el producto del arte. La serialidad posible frente a la pieza única como valor simbólico construye la especificidad de la obra.

Peligro 4: esta obra es demasiado parecida a la de Nadín Ospina. Por ello, hay que citar inmediatamente el parentesco y establecer la diferencia. La obra de Ospina, se ubica en un discurso de consumo masivo de figuras mediáticas, como Mickey Mouse o Bart Simpson, representados como estatuillas sagradas precolombinas en donde la búsqueda formal toma en cuenta períodos específicos y medios distintos —cerámica y piedra-. O estatuillas sagradas, como Mickey Mouse o Bart Simpson, representadas como figuras mediáticas precolombinas. Esto habla no solo de los nuevos ídolos o íconos de la cultura contemporánea, sino de una especificidad latinoamericana del problema también, al ser formas precolombinas que citan a dioses olvidables.

Colocarlos en urnas no es simplemente citar el museo, sino que es tratar cínicamente de reconstruir el valor de lo sagrado, de cultivar sus poderes divinatorios.

Me imagino, frente a estas piezas, que lo que hubiese podido ver a través de ellas no requería de su presencia física directa en un espacio de exposición, me las imagino exacerbadas en su valor arqueológico. Imagino entonces una exposición de fotografías de registro, clásicas de una excavación arqueológica en donde las figuras aparecen saliendo de la tierra o atrapadas en la cangagua. Imagino también una serie de afiches colocados en espacios culturales que promueven el lanzamiento del descubrimiento arqueológico, y en esos afiches aparecen fotografías de las piezas en un típico estilo museal, con una pretensión de claridad y de objetividad, lanzamiento auspiciado por algún fondo patrimonial, municipal o por el Banco Central². La ventaja de ese formato es

que permitiría un acceso directo al valor simbólico de las piezas sin perder la posibilidad de una recuperación formal necesaria a la presentación del discurso. Ahora bien, aquí tocamos un punto que es de sumo interés: el valor paradigmático de las obras en cerámica como huella, el análisis de una serie de piezas que han sido juntadas por tener todas ellas un discurso común: dicen de sí mismas que son huellas, pero recuperan el contacto propio de las huellas como valor simbólico. La cerámica es una huella por excelencia, por las dos caras de este discurso: es la primera materia huellable, improntable, la más antigua, al primer molde, la primera moldura y la primera idea o posibilidad de considerar la forma.

La ventaja de ese formato es que permitiría un acceso directo al valor simbólico de las piezas sin perder la posibilidad de una recuperación formal necesaria a la presentación del discurso. Ahora bien, aquí tocamos un punto que es de sumo interés: el valor paradigmático de las obras en cerámica como huella, el análisis de una serie de piezas que han sido juntadas por tener todas ellas un discurso común: dicen de sí mismas que son huellas, pero recuperan el contacto propio de las huellas como valor simbólico. La cerámica es una huella por excelencia, por las dos caras de este discurso: es la primera materia huellable, improntable, la más antigua, al primer molde, la primera moldura y la primera idea o posibilidad de considerar la forma. La ventaja de ese formato es

que permitiría un acceso directo al valor simbólico de las piezas sin perder la posibilidad de una recuperación formal necesaria a la presentación del discurso. Ahora bien, aquí tocamos un punto que es de sumo interés: el valor paradigmático de las obras en cerámica como huella, el análisis de una serie de piezas que han sido juntadas por tener todas ellas un discurso común: dicen de sí mismas que son huellas, pero recuperan el contacto propio de las huellas como valor simbólico. La cerámica es una huella por excelencia, por las dos caras de este discurso: es la primera materia huellable, improntable, la más antigua, al primer molde, la primera moldura y la primera idea o posibilidad de considerar la forma.

2. Esto a propósito de lo que se ha hecho con muchas series precolombinas, aunque la documentación fotográfica sea la única alternativa ya que las piezas están en manos de coleccionistas privados por ser estos, en muchos casos, investigadores que trabajan conjuntamente con los huaqueros. Véase el caso de las piezas halladas en lo que se conoce como la Tumba del Señor de Sipán, muchas de las cuales son parte de la colección particular de Enrico Poli en Lima, quien se encarga de atribuirles una significación mucho más acorde con su situación específica de producción que lo ha hecho por investigación oficial dirigida por un grupo de científicos noruegos y presentada sobre base de archivo fotográfico.

Sin embargo, en lo que respecta a la serie mostrada por Otáñez, lo que se cita aquí no es el arte precolombino, sino más bien una tendencia del "Gugú", en su Edad Contemporánea, a mezclar símbolos de la cultura local o del folclor con figuras de una cultura evolucionista occidental. Así se cruzan algunas parejas de ideas en paralelo: la supuesta anacronicidad del precolombino frente a la cronología histórica del arte occidental, la idea de un arte con fines rituales, con una función, frente a la idea de un arte inútil, autónomo; la idea de comunidad productora de símbolos frente a la idea de un solo autor.

CINCO PALABRAS EN ARCILLA BLANCA

Si hace unas semanas este Salón devino por una noche en una sala de baile dentro de un proyecto de ambientación que profanaba y trastocaba los usos del espacio institucional, esta noche lo que Joselo Otáñez ambienta, instala, cita, parodia y consecuentemente pone en cuestión es la noción misma del Museo, esto es la serie de dispositivos museológicos y textuales a través de los cuales los museos -sobre todo aquellos dedicados a la prehistoria o a la culturas aborígenes-, ordenan, narran y teatralizan el pasado. Pero, para conseguir este objetivo, el artista antes ha realizado una serie de citas o apropiaciones al patrimonio iconográfico de Occidente, y a varias piezas de los ceramistas precolombinos del territorio ecuatoriano, pervirtiendo

y contaminando los modelos como un reductor de cabezas que contrayendo bruscamente los formatos y las escalas teológicas del original, y una vez que hace arder a su piezas en los hornos primitivos, obtuviese una colección de tzantzas icónicas donde se funden los dos rostros que configuran nuestra fisonomía cultural.

Esta triple cita al museográfico, a ciertos hitos del arte occidental, a detalles y ornamentos de los artífices precolombinos, se articula a partir de una suerte de ficción arqueológica, es decir, de otro relato propuesto por el artista: la invención de la cultura Gugú, una comunidad nómada, de refinados ceramistas, y cuya aparición data de dos mil años antes de Cristo, a quienes atribuye la realización de esta colección.

Otáñez parece recoger una de las obsesiones recurrentes de Borges, aquella que la historia de la literatura, de todos los dramas, epopeyas, novelas y poemas serían obras de un único hombre. Así, El Discóbolo, La Pietá, La Fuente, la escultura piezas únicas de la continuidad en el espacio, la leyenda Five words in white clay, e incluso el propio autorretrato del artista tomando un pócima para la potencia sexual, no corresponderían a Mirón, Miguel Ángel, Duchamp, al futurista italiano Umberto Boccioni, al artista conceptual Joseph Kosuth, y menos a un tal Joselo Otáñez nacido en Pujilí en 1974 y licenciado en Artes de la Universidad Central, sino a los artistas anónimos de la sociedad Gugú. Así, salvadas la destreza técnica y la maestría en la ejecución que exhibe

Otáñez, principios irrelevantes para el arte conceptual, por la sutil manipulación simbólica que opera, sin duda Gugachachis se inscribe dentro de la fértil herencia conceptual, como se inscriben las piezas del colombiano Nadín Ospina, el modelo artístico de Otáñez, en tanto detrás del look ancestral de sus fetiches mediáticos ambos plantean asuntos relacionados al valor de la autoría y la originalidad. No en vano, nuestro artista ha clasificado el conjunto de sus piezas en ceremoniales y rituales, pues esta colección de cerámicas elaboradas y tratadas a la manera precolombina, nos llama a pensar en las ceremonias y rituales de la cultura, en sus mecanismos de ritualización y fetichización, nos llama a pensar hasta qué punto vivimos los museos y la historia como un tiempo y espacio sagrados, todo con el desacralizante humor que envuelven los pastiches.

**Cristobal Zapata
Iberia Square, 8 de enero,
2008.**

GUGUCHACHIS

Es una cultura que se forma hace 4 mil años aproximadamente, su lugar de origen y establecimiento sedentario viene a ser un misterio debido a que sus piezas arqueológicas se encontraron en diferentes sitios. Se presume que fueron nómadas, por lo tanto, esta sería la causa para no poder establecer el sitio arqueológico exacto.

Toma el nombre de Guguchachis por dos razones: GUGU palabra atribuida por el descubridor [no tiene significado] CHACHI [sentarse-asentamiento] lugar donde se encontró la primera pieza.

Fue una sociedad fuertemente jerarquizada y con marcadas especificaciones ocupacionales, evidenciado en la extraordinaria

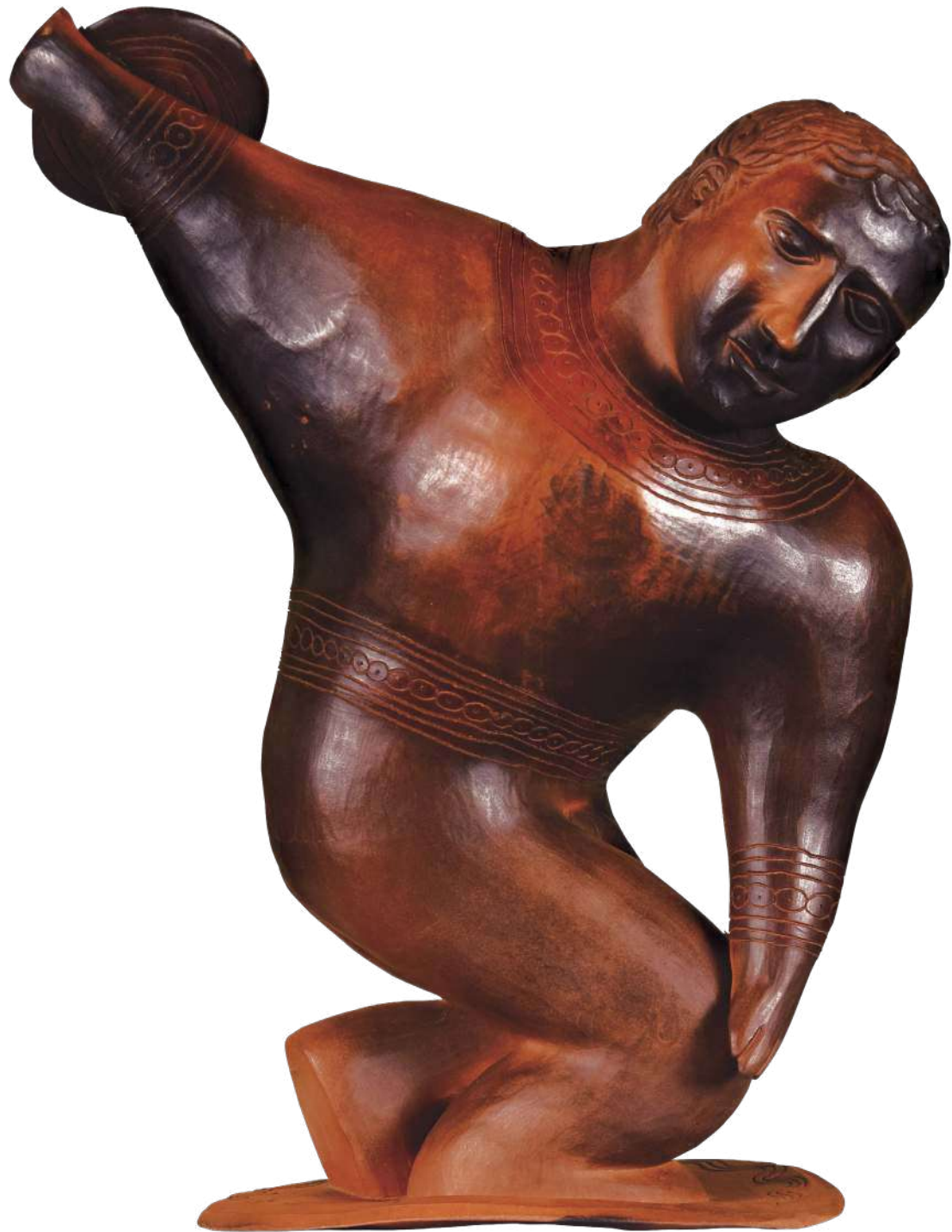
calidad técnica y artística de su cerámica; están representados con abundantes detalles y finos acabados, volviéndolos únicos en la cerámica. Algunas de estas servían como objetos de culto, pero la mayoría era para pedir a la divinidad la concesión de determinados favores.

En su decoración emplearon, diseños muy estilizados o geométricos, con engobes y superficies pulidas. Una de las características de la cerámica de esta cultura, que luego se difundió en todos los grupos fue "la representación de formada de la figura humana, con fines estéticos y como señal de que podían hacer lo que querían".

GUERRERO PROVISTO DE UN DISCO

Cerámica Guerrero provisto de un disco, la que debería ser su arma predilecta.







URNA FUNERARIA

Cerámica Urna funeraria antropomorfizada representando el renacimiento del ser humano.



LA MUJER DE LAS ALAS FLORIDAS

Cerámica
Ritual

Representación femenina llamada
"La mujer de las alas floridas".

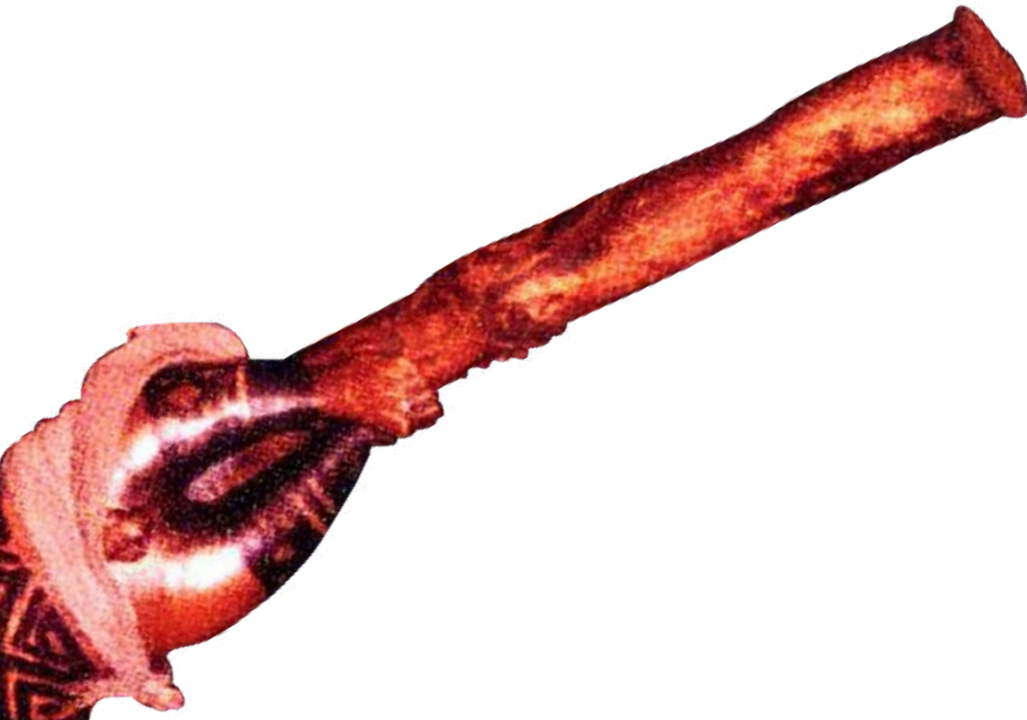




EL CRISTO

Cerámica
Ritual

Figura humana fuertemente atada a una cruz mediante claves, que se supone representa una escena de iniciación







GUGÚ

Cerámica
Ritual

Representación en cerámica
de un hombre de la cultura
Gugú.





PENUS

Cerámica
Ritual

La llamada "Penus" de la cultura Gugu que representa una diosa madre universal, que en sus brazos descansa su hijo, salvador de todos los pecadores.







JEFE GUGÚ

Cerámica
Ritual

Representación de un jefe Gugú sentado y con las manos sobre las rodillas; tiene una gran barba que arropa todo su pecho, lo que podría significar su jerarquía.



PERSONAJE SENTADO

Cerámica Personaje sentado: parece pertenecer a un sacerdote desocupado, actividad ocupacional de amplia difusión.





FIGURA HUMORÍSTICA

Cerámica Figura humorística de cerámica,
decorado con engobes.

Cerámica





COQUERO EN ACCIÓN

Cerámica Coquero en acción. El artista ha expresado con escasos elementos el estado de flacidez producido por la coca.





DIVINIDAD

Cerámica
Ceremonial

Escultura Gugú en cerámica,
representando una divinidad.





COMPOTERA SANITOMORFA

Cerámica
Ceremonial

Compotera sanitomorfa, ilustra una secuencia rítmica o danza, en la cual se vertía el líquido sagrado.







ZOOMORFA GUGÚ

Cerámica
Ceremonial

Pieza zoomorfa Gugú decorada
con diversos colores y formas.



ARTEFACTO DOMÉSTICO

Cerámica

Artefacto de la industria doméstica.





PEPE

Cerámica Representación gurguriana de un niño llamado Pepe en estado de depresión, cerámica decorada con pintura negativa.







CHUSALONGO

**Cerámica
Ceremonial**

Chusalongo escultura en cerámica relacionado con las ceremonias de algún culto, dedicado a declarar el amor.





RECEPTÁCULO

Cerámica Ritual

Fetichismo de fertilidad, parece fuera de duda que están relacionados con ritos de fertilidad o de curación; conviene destacar su vacío interior, el que se puede interpretar que servía de receptáculo para verter el líquido sagrado que luego sería bebido. se presume que existen de 100 a 200 fetiches de fertilidad regados por todo el mundo, piezas arqueológicas que están siendo buscadas.







CARRIRRUNA

Ritual Carirruna figura de cerámica con pintura negativa.



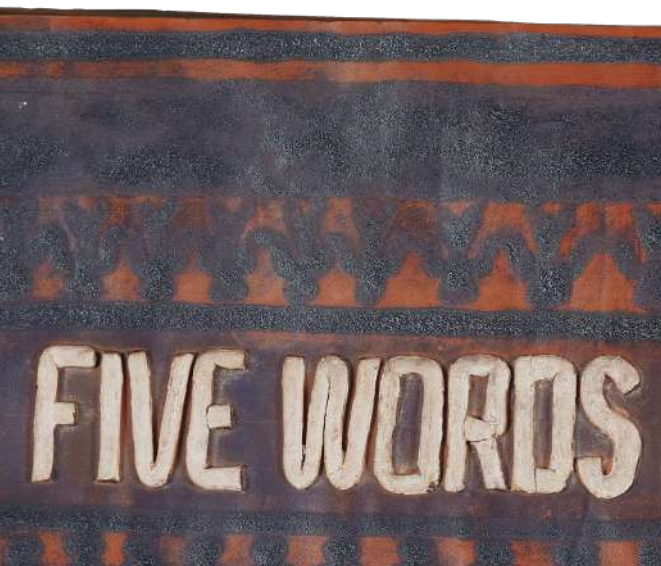


SE VENDE

**Cerámica
Ritual**

El significado de esta cerámica
es muy confuso.





MENSAJE GUGÚ

Cerámica
Ceremonial

Cinco palabras con mensaje Gúgu, sobre una plancha de cerámica.





FIVE WORDS IN WHITE CLAY

INVISIBLE

El contenido de esta cerámica es invisible, el carácter y dimensiones de los contenidos artísticos están en permanente secreto, solo conoce el poblador de la cultura Gugú.

FETICHES DE FERTILIDAD

Sin duda con legitimidad cultural que no siempre se encuentra en pensamientos y obras artísticas de actualidad, las de Joselo Otáñez, aquí reunidas con el título de FETICHES DE FERTILIDAD, constituyen una divertida, irónica y magnífica expresión de un género, la cerámica, de una referencia, la de las culturas prehispánicas nacionales, y de una afirmación creativa ya iniciada con su primera exposición individual de hace cuatro o cinco años atrás. Dentro de la misma línea de esa primera muestra, pero centradas en una sola idea con el peso de una proposición, Joselo nos entrega estos centenares de piezas de esa apariencia histórica que denomina cultura Guguchachi, que recrean, con humor solvente y patrimonial, valores y aspectos rituales y cotidianos, que es, por lo demás, lo que por lo general se destaca en los análisis arqueológicos y/o antropológicos de los estudiosos. Estos Fetiches comprenden algunas series: Penes, o Penus como los denomina el autor, clasificados en piezas

silbatos y artefactos para fumar o inhalar, Urnas funerarias, Cerámica ceremonial, Máscaras rituales y Sellos que admiten, es la intención propuesta, varias y no una sola lectura. No se trata de vestigios o huellas de una historia real, pero si de una historia virtual, la que es del orden del arte y que se particulariza en estos trabajos.

Digo que la una historia se lee en la otra casicon los mismos parámetros establecidos por un conocimiento de orden investigativo, pero con la añadidura de que ésta es la recreación de una realidad cultural y no una mera representación de la misma. Otáñez, en este punto, reinterpreta lúdica e irónicamente esa realidad cultural a partir de una apropiación artística de sus legados. Esta apropiación-recreación tiene dos proyecciones que son, a la vez, sus soportes: una es la formal y otra es la de índole expresiva. Por eso las formas se asimilan, aunque ofrezcan variantes sutilmente tratadas. Son y no las mismas de origen, es decir se remiten a las referencias sin explícitamente trasladarlas. Son variaciones y diversiones, formas artísticas que, curiosamente sin embargo, están preñadas de una posibilidad cierta de existencia en la medida en que actúan como puente de conexión entre ese

pasado ya remoto y nuestro tiempo. Esta idea de involucrar el tiempo de antes en el de ahora es, sin duda, uno de sus aciertos, menos porque se busque una recuperación de ese ayer bajo la falsificación de sus valores, lo que no tendría sentido, y más porque ese tiempo ido está presente en el actual, transfigurado y conceptualizado. Lo segundo está dado por las funciones que Otáñez Joselo, sin tapujos, atribuye a sus objetos. ¿Penus pipas o boquillas para el fumador? ¿Penus inhaladores de sustancias distintas al tabaco? ¿Penus silbatos? ¿Vasijas que pueden ser torpedos u otros tipos de armas? ¿Máscaras de rito que son también de antigás? ¿Sellos que pueden ser también objetos de otras aplicaciones? ¿Y qué decir de los cambios que introduce en la posición de los objetos? Si lo erótico-sexual se vuelve evidente en el planteamiento, no constituye

la sola o excluyente dirección de estos trabajos, pues Otáñez utiliza la forma fálica con un doble sentido: uno es el de manifestación generatriz de poder y vida, y otro, más turbio, pero asimismo concreto en este hoy, el de destrucción y muerte. Nos recuerda, por si no hemos establecido la relación correspondiente, que las armas modernas tienen proyecciones formales parecidas. Utilizando casi los mismos materiales que los artífices de las viejas culturas emplearon, recordándonos sus ancestrales técnicas de producción, interpretando libremente sus motivos y posibles propósitos de realización, Otáñez Joselo ha realizado una obra que responde, sin duda en integridad, a una neta concepción posmoderna, pues si la ya citada apropiación es el sustento de ella, la proyección es actual y naturalmente artística. Pero no debemos verla como un reciclaje del pasado o co sa

parecida, sino como una feliz reflexión creativa para receptores de este hoy.

El arte parece estar sobre el tiempo, pero no está fuera del tiempo, y responde en más o en menos a las instancias y vivencias del ser social e individual. Su atemporalidad es solo una apariencia de su espiritualidad, pero está hecho aquí y para nosotros. El sentido de estas obras es, en última instancia, el querer de Otáñez, y ese querer es risueño, con plenitud de humor, con abierta invitación al juego, pero también con una aguda voluntad de crítica, de testimonio de un presente con el recurso de un pasado. El suyo es un arte lúdico, en el mejor de los sentidos, pero un arte que guarda estricta responsabilidad con el arte. Y si eso es materia de felicitación para él, también lo es para nosotros que, a fin de cuentas, somos sus legítimos destinatarios.

Por Manuel Esteban Mejía

JUGUETES DE ATAQUE

En mayo de 2002, en la Alianza Francesa, Joselo Otáñez (Pujilí, Cotopaxi, 1974), irrumpió en la escena artística con una singular colección de 21 esculturas a la que dio el nombre de Guguchachis. A través de un audaz sincretismo iconográfico—en la brecha abierta por el escultor colombiano Nadín Ospina— Otáñez recuperaba tipos icónicos, estilos decorativos y técnicas de nuestros ceramistas precolombinos [el engobe, el bruñido, el horno de leña], fundiéndolos con apropiaciones de varias obras célebres del arte occidental [desde El Discóbolo de Mirón hasta la botella de Coca-Cola de Warhol, pasando por La Pietá de Miguel Ángel, el urinario de Duchamp, o las Formas únicas de la continuidad en el espacio de Boccioni, entre otras]. Dispuestas dentro de las vitrinas habituales en la museografía arqueológica y acompañadas de pequeños textos que mimetizaban sus fichas y guiones, estas híbridas piezas parodiaban los dispositivos museográficos a

través de los cuales los museos organizan la narración del pasado. Mezclando y contaminando los modelos ancestrales y exógenos, y contrayendo bruscamente los formatos y las escalas teológicas del original, Otáñez operaba como un reductor de cabezas, quien tras cocer sus piezas en hornos primitivos. Obtuviese una colección de tzantzas donde se funden los rastros y rostros que configuran nuestra poliédrica identidad cultural. Contra todo fundamentalismo o esencialismo identitario, Otáñez nos recordaba de paso nuestra doble raigambre cultural, nuestra pertenencia a la tradición occidental y americana. Esta triple apropiación [del guión museográfico, de ciertos hitos de arte occidental y del arte precolombino], se articulaba a partir de una suerte de ficción arqueológica elaborada por el artista: la invención de la cultura Gugú, cuya aparición data de cuatro mil años antes de Cristo. Se trata de una comunidad nómada [que no solo carecía de

una residencia estable, sino de un lugar de procedencia específico]. constituida por refinados artífices, a quienes el artista atribuye la realización de estos vestigios cerámicos. Entre paréntesis, el término “Gugú” —que evoca una onomatopeya infantil—, parodiaba a su vez el vocablo “Dada” [que en rumano designa un caballito de juguete], fortuitamente adoptado por los dadaístas. Así, mientras a través de la apropiación, Otáñez contradecía —como tantos otros artistas contemporáneos— el mito moderno de la originalidad, asignar estas esculturas a los artistas anónimos de la sociedad Gugú, era su personal y radical manera de desacreditar la noción de autoría, otro de los valores consagrados por la modernidad artística. En esa ocasión, Otáñez clasificó a sus piezas en ceremoniales y rituales. Pues además de su consumo cultural esta colección de esculturas nos llamaba a pensar en las ceremonias y rituales de la cultura, en los mecanismos de fetichización de los productos

artísticos impulsados por el mercado y los media, al tiempo que desacralizaba y desmitificaba —con el humor propio de los pastiches— la visión del museo como recinto sacrosanto, como espacio de legitimación simbólica y detentar de la memoria colectiva. Tras esta primera y notable aparición pública —de la que apenas se percató la prensa y crítica nacionales, ocupada siempre en figurines figurantes—, Otáñez se encierra cerca de tres años en La Victoria, una remota parroquia de su provincia natal, dueña de una importante tradición alfarera. Allí, en los tornos artesanales del Colegio 14 de Octubre [donde enseña cerámica]. con la asistencia de sus alumnos cocerá a fuego lento su vasta y reciente serie Fetiches de fertilidad. En Fetiches de fertilidad Otáñez retorna la fábula de los Guguchachis, renueva su diálogo con la cerámica precolombina, dotándola de contenidos actuales, resignificándola a partir de la industria y la cultura bélicas

dominantes a escala planetaria. Inspirado en el profuso surtido de los almacenes militares, en su fría estética de almacenamiento, el artista diseña su propio depósito de armas y accesorios de combate, camuflándolos ingeniosa e irónicamente bajo la apariencia de ídolos sagrados y objetos de culto. Obuses, misiles y ojivas nucleares, bombas atómicas, explosivos y granadas de fragmentación, tanques de guerra y máscaras antigases han sido revestidos de una insólita apariencia zoomórfica y antropomórfica, tal cual procedían nuestros antiguos alfareros frente a los utensilios de uso cotidiano o ritual, y a la manera de éstos Otáñez prodiga sus piezas con sellos, incisiones, sobre y bajorrelieves, con diseños geométricos, con risueñas e inocentes representaciones figurativas, de modo que cada pieza de artillería deviene también en una suerte de estela o urna

funerarias, en un espacio de inscripción tanática.

Las estrategias decorativas del artista recuerdan aquella frívola ocurrencia de los militares norteamericanos al estampar la imagen de Rita Hayworth en la bomba atómica lanzada sobre la isla Bikini, efectuando una perversa permutación simbólica entre la bomba de destrucción masiva y la bomba sexy de Hollywood. Pero, en vez de disimular u ocultar su verdadera finalidad, los procesos de fetichización desplegados por Otáñez — sus decoraciones y su arrogante apariencia fálica—, no hacen otra cosa que poner en evidencia su malévola naturaleza. Y allí la paradoja del título elegido para esta serie.

Ese aspecto fálico que Otáñez confiere con frecuencia a sus piezas, parece sugerir el imaginario falocrático sobre el que reposa la maquinaria y la cultura bélicas, al mismo tiempo que pone

en fricción el impulso de muerte — todas las pulsiones destructivas y autodestructivas— al impulso erótico, a las fuerzas genitivas que producen la renovación de la vida [lúdicamente representada en esos pequeños pitos, en esos “penus silvatos”], como si a la criminal y demencial explotación y explosión de la energía nuclear. Otáñez contrapusiera el estallido germinativo y gozoso de la energía sexual.

Sobre una plataforma de lanzamiento crítica, de nítida raigambre conceptual, en Fetiches de fertilidad Otáñez dispara sus armas desde nuestro remoto pasado cultural hacia el incierto futuro de la sociedad global, encima de cuya plácida cabeza pende, como la espada de Damocles, una ojiva nuclear. Por lo pronto, en el espacio expositivo, estos ingeniosos juguetes emiten un compuesto más letal que cualquier otro agente químico o biológico: el veneno de la ironía.

Cristóbal Zapata
Iberia Square, abril 10,
2007

**FETICHES
DE FERTILIDAD**

El significado de esta cerámica es bastante confuso. Sin embargo, se entiende que está relacionado con los ritos de hurto o acumulación, de prácticas mágico –ambiciosas– genocidas y religiosas. La cerámica expresa datos sobre las costumbres o tipos de diversiones vicios y/o adicciones que tenían.

MISILES

























URNAS FUNERARIAS

Fabricadas por artesanos Guguchachis. La práctica de la inhumación en urnas estuvo muy extendida entre los primitivos pueblos, aunque la hipótesis está planteada, que dichas urnas no solo servían para el uso de una sola persona, sino que el propósito de ellas fue aniquilar a sus enemigos en masa pero no sabe cómo.

ANTROPOMORFAS



























URNAS FUNERARIAS

























FETICHES DE FERTILIDAD





URNAS FUNERARIAS
FAMILIARES



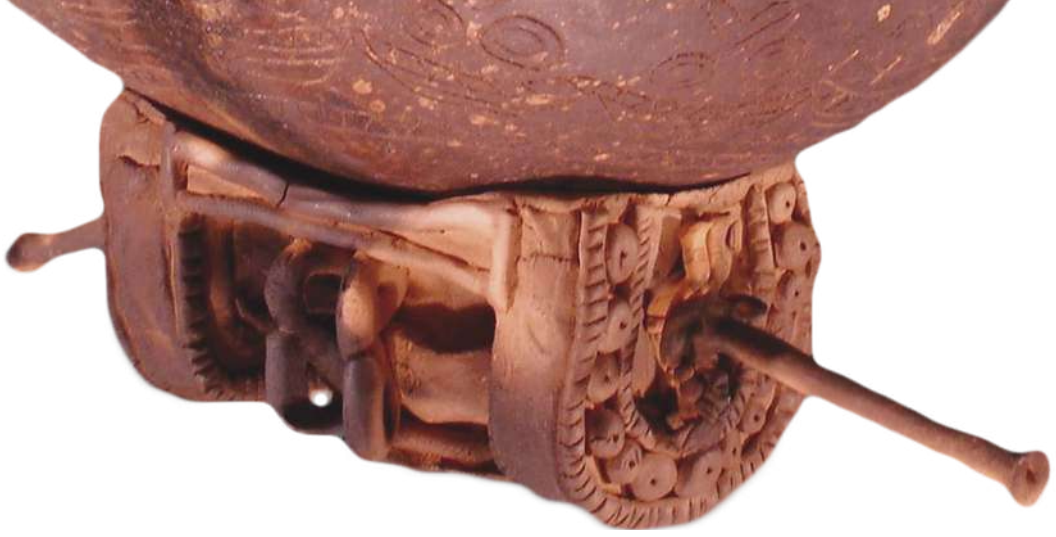


URNAS FUNERARIAS GLOBULARES

Urna funeraria de cuerpo globular que presenta una tapa troncocónica, coronada por una figura masculina sedente que simboliza la comunicación con los ancestros.









MÁSCARAS RITUALES

Para el guerrero Guguchachi la muerte daba al hombre una tercera alma. “La vengadora”, que el guerrero vencedor debía encerrarle en una máscara ceremonial [cerámica], de cualquier tamaño, neutralizado la posible venganza del espíritu del enemigo y obteniendo parte de su energía vital. Esta costumbre ritual se mantuvo en toda la cultura.

LAS VENGADORAS

































PA

SELLOS

Tenemos la impresión que los motivos de los sellos son en realidad un lenguaje por lo menos iconográficos. Un sello cilíndrico se aseguraba de dar una continuación infinita del motivo al hacer rotar el sello. Creemos que decía algo ¿pero qué? De pronto para ostentar poder o jerarquía.

Todos podemos comprender que detrás de esos sellos y en sus motivos exciten un mensaje cultural, un mensaje de la mentalidad del hombre de aquellos tiempos, que combinados, nos acerca a la posibilidad de poder reconstruir lo que fue la cultura Guguchachis.

















**ARTEFACTOS
DESCONOCIDOS**













INHALADORES





SILBATOS







Joselito Otáñez Balseca

Artista plásticas, especialidad
Pintura y Cerámica, autor del
proyecto de arte "Guguchachis y
Fetiches de la Fertilidad",
Actualmente docente universitario.
De Pujilí - Cotopaxi - Ecuador.



UNIVERSIDAD
TÉCNICA DE
COTOPAXI

UNIVERSIDAD
TÉCNICA DE
COTOPAXI

Latacunga 2019